

## O EFEITO-ARQUIVO: A TRANSVERSALIDADE COMO ESPAÇO DISCURSIVO

Luiz Cláudio da Costa - UERJ

### RESUMO:

Esta comunicação coloca questões teóricas visando o efeito-arquivo de certos trabalhos de arte na contemporaneidade. Como tratar a diferença entre os dois discursos, o presencial do acontecimento efêmero e o documental da memória da cultura? Analisando dois livros de Tunga e um projeto de Ricardo Basbaum que resultou em um *site* para a Internet, percebemos que o efeito-arquivo não permite que se estabeleçam campos a partir de horizontes da percepção ou de coordenadas representacionais. Ao contrário, esses trabalhos produzem cortes móveis, perspectivas temporais dos eventos que analisam e articulam registros, impressões e conceitos para fora das fronteiras do campo investido. O efeito-arquivo é um espaço discursivo transversal que articula fronteiras e não formas específicas de um mesmo campo, seja ele da percepção ou do conhecimento.

Arte contemporânea, Arquivo, Memória, Reflexividade.

### ABSTRACT:

*My intervention intends to raise a few theoretical questions viewing the archive effect present in some contemporary artworks. How should we handle the different discourses, that of the absolute presence of the ephemeral event and that one of the possibility of documenting the ephemeral for the cultural memory? Analysing two books by Brazilian artista Tunga and a project by Ricardo Basbaum which resulted in a site for Internet, we can understand that the archive effect does not lead to establishing fields from horizons neither from representational coordinates. On the contrary, such works produce mobile sections, temporal perspectives of the events they analyse and connect visual records, impressions, concepts with the exterior of the invested field. The archive-effect is an oblique discursive space that connects borders and not specific forms of a certain field, be it of perception or of knowledge.*

*Contemporary Art, Archive, Memory, Reflexivity.*

Pode-se afirmar uma falta de reflexividade crítica em certas produções da arte contemporânea considerando-se o risco da super identificação com o outro, com outras formações discursivas, outros campos de saber e, até mesmo, com a cultura do entretenimento. A falta de distância no reconhecimento e a ausência de reflexividade poderiam criar um ofuscamento da singularidade crítica dos enunciados da arte. Sobretudo, o perigo ronda os discursos artísticos que acatam representações oriundas de outros espaços e com outros interesses. Trabalhos assim formulados podem favorecer o controle da diferença mesma que se desejava antes proteger. Há, ainda, o risco da má consciência que produz a identificação do outro como aquele a quem é preciso conduzir o saber. Certa produção da arte pública produzida hoje parece sofrer dessa mácula. O projeto *Arqueologia da Memória*, de Fernando Pedro da Silva,

visa trabalhar junto à comunidade de São Sebastião das Águas Claras. O arraial situado nos arredores de Belo Horizonte concentra comunidades distintas: a local, formada por antigos moradores, e outras flutuantes, formadas por turistas e prestadores de serviços. Fernando Pedro da Silva propõe com seu trabalho o “resgate da identidade cultural e religiosa do local, uma revalorização da memória e das relações sociais e suas tradições” (SILVA, 2005: 101). Adotando o conceito de cidade como “um museu a céu aberto”, Fernando Pedro da Silva propõe reconstruir, com a comunidade, os valores tradicionais daquela cultura.

Na visão do autor do projeto, “a respeitabilidade do público para com o patrimônio” pode ser alcançada pela educação das comunidades, com “iniciativas voltadas para a formação e informação dos cidadãos” (p. 31). Sua conclusão produz abertamente um enunciado condescendente que identifica o outro a partir das necessidades de um saber e de um poder do qual, a princípio, esse outro não participa: “Investir na interpretação significa valorizar o ambiente urbano e natural, a história, os saberes e fazeres culturais, buscando agregar valores ao produto turístico e abrir mercado para o turismo sustentável” (p. 32). O projeto *Arqueologia da Memória* pode até criar condições sócio-culturais que venham melhorar a vida da população local, mas a falta de crítica do projeto parece permitir antes que ele responda às necessidades do turismo cultural e dos projetos imobiliários, que aproveitarão o resgate dos valores tradicionais da comunidade visando os ganhos comerciais e os lucros financeiros. O mero reconhecimento de si por parte de uma população ou grupo cultural e dos valores já dados, tradicionais ou modernos, está longe de possibilitar uma experiência real de resistência.

Certas estratégias da produção artística contemporânea, entretanto, investem em aproximações problemáticas, discursos de vizinhança que ressaltam antes as fronteiras entre sujeitos e instituições, linguagens e campos, movimentos e contextos. Buscando escapar à estabilização dos saberes e dos poderes, esses trabalhos criam espaços de crítica e reflexividade em relação tanto aos valores do capitalismo nocivo – ecológica, social e culturalmente em suas “invasões” – quanto e, acima de tudo, a toda fixação da esfera de ação do sentido e das forças em territórios determinados. É preciso permitir que o

pensamento possa escapar aos dados e às convenções dos saberes vinculados aos campos de conhecimento e aos horizontes de percepção, aos espaços e aos contextos, saberes produzidos por sujeitos ancorados em modos disciplinados de perceber o mundo. Expandir a percepção para fora dos horizontes dados, atravessar os estratos fixos das formações, chegar a domínios mais longínquos são as aspirações de uma certa produção artística voltada para documentos e arquivos.

O interesse particular dessa pesquisa é o efeito discursivo de alguns trabalhos contemporâneos de arte obtidos pela articulação de imagens-registro e documentos de arquivos pessoais ou institucionais. O efeito-arquivo re-elabora os conteúdos e os registros segundo as perspectivas do novo ambiente ou dispositivo em que se instalam (livros, Cd's, DVD's e sites da Internet), tornados então eles mesmos arquivos. Nesses trabalhos, o discurso tende a avançar e a recuar, a criar centros diferenciados, contra-sensos, conjunções e disjunções. O que instauram não é apenas uma construção de significação. São espaços de ação para forças, para impulsos. São trabalhos que promovem domínios de visibilidade para as direções múltiplas do sentido e da vontade. O efeito-arquivo inscreve um "olhar de viés", um "falar oblíquo", um discurso que permite o espectador atravessar as camadas dos arquivos configurados em nossos corpos, nos estratos de nossa cultura, nas formações de nossa memória. Sustentando um discurso (visual, áudio-visual, verbal) sobre eventos de arte, instituições e acontecimentos sociais ou comunidades urbanas, certos trabalhos processam aquilo que visam de modo transversal. Abordam sua matéria ou objeto discursivo por processos temporais, perspectivas móveis – movimentos rumo ao acontecimento e com mudanças na direção do sentido – através das quais mantém visíveis seus motivos, temas e contextos. Esse espaço discursivo transversal de certos trabalhos da arte contemporânea rejeita fixar as coisas, o mundo social e cultural, o que não significa afirmar que se negam a enfrentar as instituições e os desejos na arte, na vida ou na sociedade. O sentido transversal presente nesses trabalhos recusa somente identificar os objetos, reconhecer os temas e as significações dadas em campos específicos, preferindo a re-elaboração plástico-poética disjuntiva e transversal.



Leila Danziger. **Pensar em algo que será esquecido para sempre.** Da série *Diários públicos*. Integrou a mostra *Diários públicos*, Casa da Cultura da América Latina, Universidade de Brasília (novembro de 2007 a janeiro de 2008). Fotografia: Antônio Caetano.

No último encontro da ANPAP, expus quatro práticas relacionadas ao arquivo que foram revistas para esta comunicação. Hoje proponho antes três modalidades que não são práticas puras, na medida em que os trabalhos misturam umas nas outras. Para fins metodológicos esclareço rapidamente essa distinção. Uma primeira modalidade elabora e fabula situações do mundo e da vida documentando-as. Documentar é produzir e organizar argumentos, fabulando a existência. Arthur Omar, Rubens Gerchman, Luiz Alphonsus, Antônio Manuel, entre outros, utilizaram o super-8, o 16mm e o 35 mm para fazer esses “filmes documentais de artistas”. Uma segunda modalidade é a prática de apropriação e de re-processamento de documentos da memória pública através de imagens pré-existentes em arquivos individuais ou institucionais não produzidas originalmente para o contexto da arte. Rosângela Rennó e Eder Santos são dois exemplos de artistas que trabalham com imagens de arquivo, re-territorializando os registros em novos dispositivos, suportes e contextos, problematizando os novos ambientes. A produção da artista Leila Danziger também pode ser considerada no interior dessa segunda modalidade, na medida em que a artista se apropria não só de imagens, mas do próprio dispositivo, o jornal diário. Apagando textos, inserindo frases – freqüentemente provenientes da literatura –, ressaltando sentidos, Leila Danziger promove relações entre imagens e palavras ausentes dos jornais por ela apropriados da circulação diária. Transformando e expondo esses jornais, Danziger problematiza a cultura do esquecimento conveniente aos meios de informação. Uma terceira modalidade do efeito-arquivo presente na produção

contemporânea aparece com os registros feitos em contextos de trabalhos impermanentes de arte. Historicamente, os registros foram assumidos como meros documentos para a memória da cultura (Arthur Barrio) ou como trabalhos autônomos (Letícia Parente, Anna Bella Geiger). Para esta comunicação pretendo pensar o espaço discursivo transversal engendrado por “obras-arquivo”, produzidas a partir de registros de eventos temporais, de dois artistas contemporâneos, Tunga e Ricardo Basbaum.

Escultor, desenhista e artista performático, Tunga começa a trabalhar nos anos 70 após concluir seu curso de arquitetura e urbanismo. Colaborador da revista *Malasartes* e do jornal *A Parte do Fogo*, o artista fez suas primeiras exposições em meados dos anos 70. Na década de 80, realizou o vídeo *Nervo de Prata* em parceria com Arthur Omar. Nos anos 90, Tunga recebeu dois prêmios importantes, o Prêmio Brasília de Artes Plásticas e o Prêmio Mário Pedrosa da Associação Brasileira de Críticos de Arte - ABCA pela obra *Preliminares do Palíndromo Incesto*. Seus trabalhos tendem a atravessar discursos e áreas diversas do conhecimento, desfazendo os limites claros entre o que é ciência, mito ou arte. Entre os anos 80 e 90, Tunga produziu dois livros com “efeito cinema” a partir de registros fotográficos e documentos textuais<sup>1</sup>. A colagem e a disposição das fotografias que documentam “Uma fina física sutil”, em *Barroco de Lírios* ou, o movimento safona do livro “Encarnações miméticas”, incluídos na *Caixa de livros Tunga*, podem ser vistos à luz da noção de Dubois pelo movimento que imprimem na percepção. A documentação da ação “Uma fina física sutil” presente nas primeiras páginas de *Barroco de Lírios* recebe um tratamento pela colagem, mas também pela intervenção do desenho de uma cinta de Moebius, que se relaciona obliquamente com o texto que descreve “a experiência” em tópicos, estilo objetivo e com jargões científicos (“observação”, “partículas”).

*Barroco de Lírios*, publicado pela Cosac & Naify em 1997, foi concebido por Tunga, mas teve a colaboração de vários técnicos, artistas, designers e produtores, como Wilton Montenegro e Simone Cosac Naify, entre outros. O livro reúne diversos registros de trabalhos temporais como as ações *Xipófagas Capilares entre Nós*, a instalação com projetores e filme intitulada *Ão*, a intervenção urbana *Uma experiência de fina física sutil*, entre outros. O livro

funda uma espécie de arquivo mítico-científico do corpo, da cidade e da cultura à medida que suas narrações textuais atravessam a história e a arquitetura da cidade (a construção do túnel dois irmãos), a medicina (as xifópagas), a tecnologia (a descoberta do ultra-som), a literatura (poesias), o urbanismo, a psicanálise etc. Os cruzamentos visuais e textuais são muitos. O tema do livro é o corpo, mas enquanto lugar de transformações variadas. O corpo, ora humano, ora animal, ora material, ora cultural é visto como um arquivo de afetos, bem como de discursos científicos, míticos etc. O corpo é o lugar dos contatos variados, mas também dos processos de transferências e de traduções afetivas, dos entrelaçamentos das impressões e das sensações.



Tunga. Desvios sócio-biológicos em espécimes Bothrops, Vanguarda Viperina.  
 Imagem do Livro Barroco de Lírios.

O espaço discursivo do livro *Barroco de Lírios* não se configura apenas como um meio. Organiza-se como dispositivo que se reflete ao mesmo tempo em que agencia imagens, ações, sujeitos e conhecimentos, além de processos de deslocamentos, de dobraduras e de cruzamentos múltiplos. É interessante notar que um dos textos principais da publicação está destacado do corpo central do livro como uma brochura à parte. Há, ainda, desmembrada do todo, uma imagem fotográfica em lâmina transparente, aludindo às páginas de um livro que aos poucos se destacam do centro. Tunga apresenta, com o livro *Barroco de Lírios*, um intrincado labirinto de figuras femininas, masculinas,

corpos enigmáticos, objetos estranhos e relatos pseudocientíficos. Há imagens de xifópagas ligadas por tranças de longos cabelos, cobras e charutos trançados, lagartixas de duas cabeças, bem como relatos pseudoverídicos, falsificantes em sua estrutura narrativa<sup>2</sup>. O texto “Xifópagas capilares entre nós” articula extratos de notícias de jornais da época da construção do túnel Rebouças sobre a invenção da ultrassonografia, trechos dos escritos do dinamarquês Pieter Wilhelm Lund nos quais o cientista descreve “o mito de origem de um povo nórdico” (TUNGA, 1997), um documento da Associação Internacional para Radioestesia e Psicokinesis sobre uma experiência em que dois sujeitos distantes, mas na mesma cidade, recolhem telepaticamente uma determinada proposição ditada etc.

O trançado das cobras e dos charutos nas fotografias reflete o emaranhado do relato verbal do texto, tudo articulando de viés um discurso plástico-poético que se faz atravessar ainda pela própria cisão insistente entre a imagem e a palavra. O livro atualiza o espaço-tempo de alguns trabalhos e ações passadas, criando movimentos de sentido e de retornos que atravessam os registros e os relatos heterogêneos. É um discurso visual e textual que explicita seu caráter de entrelaçamento: um texto remete a outro, que por sua vez se vincula a uma imagem enlaçando-a e enredando-a a saberes diversos. Palavra poética e imagens se imbricam num emaranhado de corpos e figuras, articulando esse olhar de viés sobre a própria obra. *Barroco de Lírios* cria, assim, um espaço autônomo, na medida em que reflete o próprio dispositivo que fabrica. Mas essa autonomia é, entretanto, relativa, pois estabelece relações externas com discursos, saberes, bem como com trabalhos e ações de sua produção artística. Sobretudo, *Barroco de Lírios* remete o trabalho de arte para fora do campo específico, discutindo a prática discursiva disciplinar da cultura e do conhecimento como um todo.

Concebida por Tunga, com a colaboração da direção de arte de Lilian Zaremba e do desenho gráfico de Irene Peixoto, a *Caixa-Tunga* é composta por seis livros e um cartaz: *Olho por olho*, *Encarnações miméticas*, *Se essa rua fosse minha*, *Lúcido Nigredo*, *Prole do bebê*, *True Rouge* e o *Cartaz Louvre*. A *Caixa*, publicada pela Cosac Naify em 2007, na forma de uma caixa-arquivo, desdobra uma diversidade de documentos visuais de *performances*, objetos e

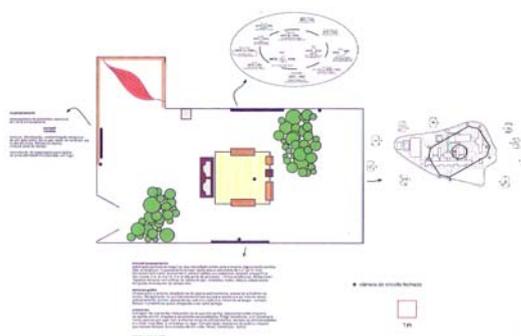
ambientes produzidos pelo artista. Um dos livros incluídos na *Caixa*, *Encarnações miméticas*, feito em formato de sanfona ou *folder*, retoma duas performances do artista: *Ação em interior*, realizada no Espaço Psico Ativo, em 2002, e *Ação na Floresta*, realizada na Floresta da Tijuca, no mesmo ano. A dobra é o valor sensível estruturante deste exemplar. Outro livro da *Caixa-Tunga*, *Olho por olho*, inclui registros de diferentes ações da série *Afinidades eletivas*, imagens do filme *Medula*, dirigido em colaboração com o cineasta Erik Rocha, além de outros registros visuais. Na parte em que aparece o filme *Medula*, há uma fita de imagens organizadas em dobras que remetem aos fotogramas da película da imagem cinematográfica. Os seis livros e o cartaz da *Caixa* desdobram, cada um, relações de afinidades disjuntivas entre registros e trabalhos, entre presente e passado, estabelecendo um discurso plástico transversal que reflete os dispositivos e os espaços transgêneros constituídos pela obra do artista. Como *Barroco de Lírios*, a *Caixa-Tunga* reúne, organiza e cria relações discursivas e visuais entre documentos com força poética para criar seus próprios valores singulares. As tecnologias atuais de reprodução facilitam a reunião e a coleção das imagens, a tradução digital dos documentos, a transferência entre dispositivos, o deslocamento e a circulação desses registros. Esses são documentos que se tornam monumentos em ambientes não originalmente artísticos, como o livro ou o cartaz.

O outro artista sobre o qual gostaria de me estender um pouco é Ricardo Basbaum. Artista multimídia, professor, curador, crítico, Ricardo Basbaum tem graduação em Biologia, mestrado em Comunicação e doutorado em Artes. No início da década de 80, criou a Dupla Especializada, em parceria com Alexandre Dacosta e o Grupo Seis Mãos, com Dacosta e Barrão. Sua primeira exposição individual foi 1988, no Centro Cultural Cândido Mendes, no Rio de Janeiro. Nos anos 90 deu continuidade ao projeto *NBP - Novas Bases para a Personalidade* que já havia iniciado no final da década anterior. O interesse pela cultura das comunicações, bem como pela articulação do discurso científico com as práticas artísticas na atualidade é visível em seus trabalhos desde a década de 80.

Ricardo Basbaum tem se valido, em diversas exposições a partir dos anos 90, de uma diversidade de séries complexas que se individualizam, se

imbricam e se sobrepõem, dependendo de onde são exibidas. Desse modo, é sempre difícil tratar de um trabalho do artista como uma obra independente, como se seu espaço pudesse ser delimitado pelo meio ou ambiente em que se encontra. Todo trabalho tem simultaneamente um limite definido pela conjuntura onde está exposto e um espaço ilimitado que o articula a um fora sempre mais longínquo. Na produção de Basbaum, todo trabalho mostra-se autônomo e relativo, simultaneamente. Cada trabalho parece estar vinculado a outros no interior de um sistema que está sempre se expandindo pelas articulações estabelecidas entre as séries e os sistemas anteriormente definidos. Isto é, o trabalho existe nas relações transversais que cria entre as séries do sistema e desse com um espaço externo que ele termina por englobar e, em seguida, expandir. Não há limite discernível entre o interior e o exterior, entre o finito e o infinito. Um trabalho de arte de Ricardo Basbaum é simultaneamente a atualização, a diferenciação e a virtualização de um sistema, ele mesmo heterogêneo. Simultaneamente interior e exterior, sujeito e objeto, finito e infinito, o sistema que integra os elementos fecha-se e rompe-se para uma abertura sempre ilimitada.

Com efeito, os elementos atualizam pontualmente, num espaço expositivo, um sistema virtual constituído por séries. Repetindo seu próprio sistema atual, os elementos e as séries estão sempre a abri-lo a uma virtualidade que o extrapola. A obra de Ricardo é a sua própria diferenciação em séries múltiplas que se organizam num sistema heterogêneo infinitamente aberto e intrincadamente barroco em suas dobras. Cada trabalho parece só existir virtualmente nos espaços intervalares, nas relações transversais entre as séries, na fronteira entre as séries e um outro sistema. O trabalho que atualiza uma série (NBP, “eu+você” etc) num espaço eventualmente novo qualquer, também diferencia o todo, o sistema. Um trabalho é essencialmente um espaço discursivo de diagramas, ambientes, palavras, objetos, performances, mas também um local para ações de corpos e interações de sentidos.



Ricardo Basbaum. Planta baixa da exposição realizada na Galeria Cândido Portinari. 2003

Para ilustrar, basta observar o esboço da planta baixa da exposição feita na Galeria Cândido Portinari (UERJ, 2003) onde se pode ver uma sala-cachimbo onde o artista instalou uma rede de descanso. Movimentando o olhar para a direita do cachimbo no esquema da planta baixa, vê-se o diagrama sobre a parede que, visando o tema “arte e vida”, esboça sinteticamente uma sucessão de eventos na história da arte. Na próxima parede perpendicular a essa última, há um segundo diagrama que sobrepõe a marca NBP rodeado de pequenos diagramas em torno. Sobre a próxima parede perpendicular a essa última, um texto gravado com três subtítulos: “Transatrevessamento”, “Adversa geléia”, “artista-etc”. A próxima parede na qual encontra-se a porta de entrada, outro texto com o título “Superpronome”. Alguns desses espaços e paredes são demarcados por uma cor: o laranja, o azul e o branco. No centro da sala de exposição uma cenografia de sala-de-estar onde se pode ver uma televisão com um vídeo-cassete. No vídeo, fitas de gravações de outras exposições. No esquema da exposição, encontram-se facilmente diferenciadas as séries. Nota-se, ainda, as superposições e os atravessamentos heterogêneos entre meios, dispositivos e discursos (os diagramas científicos, os temas da história da arte, o vídeo, a câmera de circuito fechado etc.), assim como a dimensão relacional dos trabalhos de Ricardo Basbaum.

Algumas das séries encontradas no trabalho de Ricardo são: a marca virótica *NBP* (figuras desenhadas em diagramas ou objetos materiais octogonais), os diagramas, as ações *eu-você*, as arquiteturas esculturais ou ambientes relacionais, os registros dos eventos e ações, as gravações em circuito fechado do *Sistema Cinema*. O superpronome “eu-você” pode surgir

impresso nas camisetas das performances, pode tornar-se objeto expositivo, como também pode ser elemento incluído nos diagramas. As performances “eu-você” costumemente criam a oportunidade da interação com os espaços de sociabilidade onde são propostas, como se pode ver nos vários vídeos que registram as ações no Espírito Santo, em Minas Gerais, no Rio Grande do Sul, na Espanha. Particularmente interessante é o vídeo que documenta a intervenção de 1999, em Wales, Grã-Bretanha. Com cinco exercícios praticados com os participantes locais, o vídeo mostra ações de brincadeiras com bolas, um passeio na cidade e, por fim, uma sinfonia de sonoridades produzidas com objetos não originalmente musicais, sendo alguns de sopro e outros de ritmo.

Como outras séries, a marca *NBP* pode aparecer sob diversas formas e em diferentes materiais: uma imensa almofada, um objeto de ágata, um ambiente relacional. Pode mesmo estar ausente enquanto figura geométrica visual-material aparecendo apenas as iniciais que nomeiam a marca, como na intervenção-documento *NBP em superposição à Carta-Testamento* na sua forma de jornal (havia também um CD com vozes gravadas e trechos da carta-documento). O jornal impresso *NBP em superposição à Carta-Testamento*, produzido para a exposição *Getúlio Presidente do Brasil* (Museu da República, 2004), estabelece uma relação com um discurso da cultura política brasileira e com a história do país. Com o impresso, Basbaum diagrama de modo diferente, a cada das várias páginas da publicação, as letras “n”, “b”, e “p” retiradas do texto da carta-testamento do ex-presidente do Brasil. Este aparece na última página do impresso com as frases todas riscadas, excetuando as letras das iniciais da marca do artista que ele mantém intactas. As interseções e os atravessamentos surgem por todos os lados, o que não implica a recusa da individualidade de cada série. A dimensão de interação com objetos ou nas performances permite a experimentação do espectador-participante que é explícito também nos ambientes relacionais de Ricardo Basbaum.

O projeto *Você gostaria de participar de uma experiência artística?*, todo articulado a partir de um objeto *NBP* feito de ágata, teve início em 1994. Esse trabalho não ocorre em um espaço público tradicional, fisicamente definido, como uma praça, uma rua ou uma instituição. Tampouco ocorre nos espaços

públicos advindos com a modernidade da imprensa e da televisão. Articulando ambos, entretanto, o projeto consiste em convidar participantes para uma produção discursiva, tendo como ponto de partida o objeto *NBP*. Os possíveis participantes são convidados a manter em seu poder o objeto, inventado pelo artista, nomeado por sua sigla *NBP*. De geometria octogonal, feito em ágata por processos industriais, o objeto é entregue às pessoas que aceitam participar da experiência. O participante envolvido se compromete a se responsabilizar pelo objeto e a documentar suas ações, incluindo os usos e os modos de utilização que por ventura definam para o objeto. O *NBP* de ágata ainda circula hoje no país e no mundo, encontrando diversos desdobramentos documentados e reunidos no *site* que o artista projetou para a exposição de 2007, na Documenta 12, em Kassel, com o mesmo título do projeto. O *site* do projeto *Você gostaria de participar de uma experiência artística?* articula um discurso cujo subjetividade está dispersa entre os vários produtores-participantes.<sup>3</sup> Ou melhor, o sistema subjetivo que produz o discurso visual-textual do *site* é ele mesmo múltiplo e diversificado. Com efeito, o *site* é um arquivo que não delimita os espaços nem os gêneros discursivos e por esta razão, apresenta-se cartografando processos e diagramando geografias heterogêneas de sujeitos diversos.

Envolvendo domínios, gêneros e dispositivos diversos, os livros de Tunga, bem como os vídeos e o *site* de Ricardo Basbaum produzem aquele efeito-arquivo através da re-elaboração de conteúdos e registros, inscrevendo um espaço discursivo transversal, um olhar oblíquo sobre suas próprias obras, sobre a arte entre outros saberes, sobre a circulação da arte na era da reprodução digital. São trabalhos que promovem domínios heterogêneos para a visibilidade e o sentido. A obra-arquivo ou o efeito-arquivo de certas obras é uma modalidade discursiva de natureza gráfica, (o livro), cinemática (vídeo) ou cenográfica (espaço de galerias), através da qual a arte pode se envolver criticamente com a cultura massiva, com a sociologia, a antropologia entre outros campos. Da cultura de massa faz uso de técnicas de produção, reprodução e circulação, potencializando a força de transfiguração do documento tornado monumento<sup>4</sup>. O efeito-arquivo é o espaço transversal do sentido como experiência temporal, o processo mesmo do pensamento

sensível distribuindo suas séries e articulando seus materiais. O arquivo não deve ser considerado uma linguagem à disposição dos artistas, cujas obras formariam unidades representacionais estruturadas a partir de um código formal ou de convenções. Mesmo porque, as artes relacionadas ao arquivo trabalham em grande medida com signos indiciais ou efetivam um processo essencialmente indicial. Como afirma Jean-Marie Schaeffer: “Os índices são símbolos culturais e não elementos de uma combinatória significativa” (SCHAEFFER, 1996:43). Nesse sentido não cabe pensar que uma obra-arquivo estruture um sistema de significação de uma obra desaparecida, mas que relaciona, pelos limiares, os sistemas aos quais a obra temporal se vincula. No âmbito da relação com obras impermanentes de arte, a obra-arquivo é pensamento da obra a partir de documentos e, simultaneamente, prática poética. Desse modo, sendo e não sendo obra de arte, esses trabalhos criam um efeito-diagrama de um dado arquivo, afirmando uma modalidade singular da prática e do discurso plástico-poético. O fato de que em grande medida os documentos sejam de descendência fotográfica<sup>5</sup>, manifestando a existência de um espaço-tempo real referencial, não determina uma única direção para o sentido. Sobretudo, a obra-arquivo não implica ausência de autonomia, nem falta de crítica e reflexividade. O sentido produzido pelo trabalho com registros de algo passado e a experiência presencial do fato artístico impermanente são duas séries, entre outras possíveis, articuladas nas relações transversais do pensamento plástico contemporâneo da obra-arquivo.

A reflexividade que se pode observar nas obras de efeito-arquivo se diferencia da reflexividade modernista na medida em que essa problematizava as convenções de uma linguagem, relacionando o trabalho atual ao gênero artístico na história. O que o efeito-arquivo da obra contemporânea mostra é que o conjunto dos elementos (sejam registros documentais ou materiais tratados como documentos) de uma obra reflete os dispositivos e os contextos de exposição e circulação do trabalho ao mesmo tempo em que cria relações transversais em uma cadeia discursiva que inclui saberes, domínios, visibilidades, espaços, sujeitos, ações etc. A obra-arquivo reflete principalmente a capacidade de divisão do todo e potencializa a disposição da tecnologia de produção e reprodução digital para transferências, traduções e deslocamentos.

Pelo efeito cinemático dos agenciamentos múltiplos dos documentos do arquivo não se remonta a um estado de coisas, a um evento ou a um fato artístico verdadeiro desaparecido. Ao contrário, a obra se diferencia no e pelo registro, tornando-se uma matéria fluente, um recorte móvel do universo investido que não deixa de se ajustar a uma significação, interpretação ou conhecimento estável qualquer sem remeter a uma instabilidade do próprio sistema.

---

<sup>1</sup> Phillippe Dubois cunhou a expressão “efeito cinema” para designar a invasão inegável das imagens em movimento nas artes plásticas ou algumas das configurações estruturantes do sentido no cinema como a montagem, a projeção ou o desenrolar das imagens (DUBOIS, 2003).

<sup>2</sup> Nietzsche em *A genealogia da Moral* destacava essa “vontade do falso” na arte: “A arte, seja dito de passagem, ao santificar a mentira e a vontade do falso, é mais oposta ao ideal ascético que a ciência” (NIETZSCHE, 1985: 107). Deleuze trata das narrativas falsificantes do cinema da imagem-tempo no capítulo “As potências do falso”, como aquelas que não remetem à forma do verdadeiro, que deixam de pressupor uma realidade que antecede à descrição fabuladora: “A potência do falso existe sob o aspecto de uma série de potências, que estão sempre se remetendo e penetrando umas às outras” (DELEUZE, 1990: 164-5).

<sup>3</sup> [www.nbp.pro.br](http://www.nbp.pro.br)

<sup>4</sup> Michel Foucault, em *Arqueologia do saber*, mostrou que todo documento é já um monumento Foucault, 2005). Por sua vez, Jacques Le Goff explorou esse movimento que fez a ciência da história mudar sua perspectiva. Em seu artigo para a Enciclopédia Einaudi, o historiador, afirma que qualquer documento é ao mesmo tempo verdadeiro e falso, porque um monumento é em primeiro lugar uma roupagem, uma aparência enganadora, uma montagem: “No limite, não existe um documento-verdade. Todo documento é mentira” (LE GOFF, 1984: 103-4).

<sup>5</sup> Stéphane Huchet utiliza esse termo para pensar as imagens tecnológicas contemporâneas desde a invenção da fotografia, como o cinema, o vídeo e a imagem numérica (HUCHET, 2004:14).

### Referências Bibliográficas

- ALLOWAY, Lawrence. “The Arts and the Mass Media”. In: MADOFF, Steven Henry (Ed.) *Pop Art: a critical history*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1997.
- ARGAN, Giulio Carlo. “História da arte”. In: *História da arte como história da cidade*. São Paulo, Martins Fontes, 2005.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem em movimento, Cinema 1*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DELEUZE, Gilles. *A i.magem-tempo, Cinema 2*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DUBOIS, Phillippe. *Movimentos improváveis: o efeito cinema na arte contemporânea*, Rio de Janeiro: CCBB, 2003 – Catálogo.
- FOSTER, Hal. *El Retorno de lo real, La vanguardia a finales de siglo*. Madrid, Akal, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- HUCHET, Stéphane. “Tal qual, a fotografia”. In: Santos, Alexandre. Santos, Maria Ivone dos. *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: UFRGS, 2004.
- LE GOFF, Jacques. “Documento/Monumento”. In: *Enciclopédia Einaudi: Memória –*

- História. Volume 1.* Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1984.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção.* São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A genealogia da moral.* São Paulo: Editora Moraes, 1985.
- ROSEMBERG, Harold. *O objeto ansioso.* São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- SCHAEFFER, Jean Marie. *A imagem precária : sobre o dispositivo fotográfico.* Campinas: Papirus, 1996.
- SILVA, Fernando Pedro da. *Arte Pública: diálogo com as comunidades.* Belo Horizonte: C/Arte, 2005.
- TUNGA. *Barroco de lírios.* São Paulo, Cosac & Naify, 1997
- TUNGA. *Caixa Tunga.* São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

### **Currículo Resumido:**

Com doutorado pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1999), Luiz Cláudio é professor do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e pesquisa os dispositivos técnicos de registro e arquivamento na arte contemporânea. Publicou recentemente na Sala Preta (USP), Arte e Ensaios (EBA-UFRJ), Revista de Letras da UNESP e Concinnitas (UERJ).